

## Lecture du *Cantique de Caravage*, Roland Halbert, 2020

*Le Cantique de Caravage* réfracte et célèbre l'œuvre-vie du maître lombard en treize tableaux, admirablement mis en voix sous la forme de treize chants poétiques qui sont, à chaque fois, enrichis d'un lumineux contrepoint en prose – un bref *calepin romain*, journal de visites et de lectures. Suivant l'ordre d'un calendrier perpétuel – « 12 mois auxquels s'ajoute un 13<sup>e</sup> en un perpétuel recommencement des jours et des heures » –, ces treize tableaux vivants offrent au lecteur un parcours poétique d'une infinie richesse. Pour mettre au jour l'architecture profonde du recueil, il nous faut découvrir comment ces voix picturales, si diverses, s'ordonnent, s'accordent et se répondent au sein de l'ordre calendaire, pour composer ce « libre oratorio pour l'œil autant que pour l'oreille ».

\*

**Prélude : janvier, février, mars.** Chacun des trois premiers chants a, me semble-t-il, valeur d'introduction pour l'ensemble du recueil, et à ce titre, ils composent ensemble le prélude de l'oratorio.

Dès l'incipit, la voix picturale de *Saint Jérôme écrivant* donne la couleur et la note du *Cantique* :

*Si j'écris,/ ce sera/ sous la rouge invocation.*

*Ma main est/ suspendue/ à l'appel du chant...*

Dans cette voix qui célèbre le geste de l'écrivain, on ne peut s'empêcher de reconnaître l'auteur en poète vieillissant, « à la carcasse friable » qui, dans sa solitude laborieuse (« qui froisse les brouillons »), en proie aux affres et aux joies de la création (« j'écrirai/.../ en faisant/ danser consonnes et voyelles, ») s'apprête, une nouvelle fois, à « plonge(r) tout nu dans le court-bouillon des syllabes » pour une nouvelle aventure *poésique* :

*un cantique d'ailes/ capable d'alléger le souffle/ d'une auréole musicale.*

Quant à la voix picturale suivante de *La Diseuse de bonne aventure*, son rôle liminaire saute aux yeux, puisqu'en lisant les lignes de la main du « gentil galant » du tableau, elle ouvre rien moins que « le Livre de (l)a vie » de Caravage, dévoilant (cf. la ponctuation anaphorique des « Je vois ») sous la forme d'une biographie-éclair prophétique, quelques épisodes marquants de la vie mouvementée du peintre ainsi que quelques traits saillants de sa personnalité ombrageuse (« tu railles et tu ferrailles ; /.../ l'art de la *pointe*, ça te connaît ! ») et surtout la richesse et l'originalité de son univers pictural (« des saints équivoques/.../ des décollations aux allures de coulis de framboise/.../ des autoportraits hallucinés par le cri/.../ »).

Que dire enfin de la voix picturale de saint Matthieu qui, sous le coup de la surprise, ne trouve à répondre à « l'ordre muet du Christ » que ces quelques mots répétés :

*« C'est à moi qu'tu parles ?/ C'est à moi qu'tu parles ? C'est à moi qu'tu parles ? »*

Le texte étant réduit à sa portion congrue, le lecteur se tourne, alors, vers l'épigraphe et les notes de lecture du *calepin romain* qui le guident dans sa contemplation du tableau de la *Vocation de saint Matthieu*, en soulignant « le jeu subtilement puissant de l'index indicateur : celui du Christ qui désigne Matthieu /.../ et celui de Matthieu pointé vers lui-même ». Caravage, qui a un sens aigu de la mise en scène, saisit, en effet, ses personnages « en plein cœur de l'action, *in medias res* », comme l'a bien vu le cinéaste Martin Scorsese (sa présence dans l'épigraphe justifie probablement le fait que Matthieu s'exprime d'abord en anglais). Ainsi, le prélude de ce « libre oratorio » se clôt en quelque sorte sur un point d'orgue visuel qui donne à voir cette saisissante dramaturgie du clair-obscur, si caractéristique de l'audace novatrice du Caravage.

Ces trois voix picturales liminaires, s'accordent finalement plus profondément qu'il n'y paraît, puisqu'elles donnent à voir et à entendre le même motif d'ouverture à l'avenir : la main de saint Jérôme est « suspendue/ à l'appel au chant », celle du « gentil galant » s'offre au dévoilement de son avenir par la Diseuse de bonne aventure et celle de saint Matthieu, avec son index pointé vers lui-même est suspendue à « l'ordre muet » du Christ.

\*

**Acte I : avril, mai, juin.** Les trois voix picturales suivantes s'accordent dans une célébration de la lumière qui va crescendo, de la naissance du printemps jusqu'à l'apparition de l'été.

La voix picturale de *saint François d'Assise recevant les stigmates* chante la naissance du printemps de sa métamorphose spirituelle. Telle « l'humble chenille du chant/ dans son cocon de bure muette », le *Poverello*, au terme d'une terrible nuit « d'anthracite », (suggérée par le recours à la technique cinématographique du fondu au noir, avec trois fragments de textes sur fond noir), voit apparaître son premier stigmaté, – « cette note d'ardente déchirure/ au flanc droit » qui « fleurit en tison d'une nouvelle Naissance » –, dans la lumière d'une aube printanière, fêtée « par tous les loriots rutilants d'aurore ».

La voix de *Narcisse* chante plutôt la splendeur d'un printemps pictural, celui du magicien Caravage qui sait si bien faire surgir formes et couleurs de la nuit de cette « vasière » : « du fond phréatique du monde/ comme du trou goudronneux du souffleur », il fait « jailli(r)/ un printemps/ vêtu de damas fleuri ». Mieux encore, cette voix révèle la figure tracée par le tableau, dans le calligramme en forme d'œil (p. 57) – « un immense œil dont le genou est l'iris dilaté », selon Michael Fried, dans le *calepin romain*. Narcisse, agenouillé au bord d'une vasière, devient la figure allégorique de ce printemps pictural : il est le joli « mai/ au genou impudique/ », « à la rotule de gloire » dont « l'œil écarquillé de tant d'éclat/.../vous inond(e) d'outre-lumière ».

Le *Jeune saint Jean-Baptiste au bélier*, en éphèbe « tout nu sur (s)a peau de bête », à la « jeunesse insolente », à « la crinière d'éclaireur », semble, effectivement, tout droit sorti « d'un film fauve de Pasolini » : le prophète-précurseur du Christ incarne ici – « entre le profane et le sacré » – le scandale par excellence. Sa voix picturale entonne ainsi un véritable hymne à la subversion, aux résonances toutes contemporaines : elle « trace la Voie/.../ en traversant/ les apparences/ les sens interdits/ les œillères en cuir d'illusion », n'hésitant pas à fustiger toutes les formes de pollution (« de chlore/ de pétrole/ de Coca-Cola ») et tous les conformismes, qu'il soit religieux (elle « dérange/les saints du calendrier »), culturel (« je traverse vos musées assoupis/.../ vos bibliothèques trop sagement/ordonnées ») ou encore politique (« je ne fais/ que traverser/ vos paresseuses Universités d'été »). En somme, une « belle bouche de Vérité », ô combien scandaleuse et salutaire, que celle de Jean-Baptiste, à l'image de celle de la prostituée Marta dans le *calepin romain* ! Le chant du « Précurseur/ qui allume l'heure imminente/ à la vieille paille de l'aube » –, situé au mois de juin (le mois, précisément, de la Saint Jean-Baptiste, avec sa nuit de tous les feux, la nuit du 24, qui coïncide approximativement avec la fête du solstice d'été) – représente, à l'évidence, l'apogée lumineux du *Cantique*. N'est-ce pas aussi le chant le plus étoffé du recueil ?

\*

**Acte II : juillet, août, septembre.** Saison de la maturité des fruits, l'été du *Cantique de Caravage* apparaît comme la saison de gloire du peintre.

Le tableau du *Joueur de luth*, considéré par Caravage comme « le plus beau morceau qu'il eût jamais peint » figure en bonne place au cœur du recueil (et sur la couverture). En guise d'hommage, le poète lui a réservé son plus beau morceau de *poésique*. La voix picturale du *Joueur de luth* célèbre avec grâce, et sensualité, les noces de la peinture et de la musique, dans un subtil jeu de correspondances entre la vue et l'ouïe, et parfois même, le goût. Elle nous fait ainsi écouter

« l'ombre » avec son « bruit de diapason secret ». Elle nous invite à « regarde(r) le silence » de la nature morte (vase de fleurs et fruits) s'épanouir dans le morceau musical, « en bouquets d'harmoniques ». Dans une correspondance audacieuse entre l'ouïe et le goût, le silence palpable, dans lequel baigne l'interprète du « madrigal », semble « mord(re) (s)a langue fruitée » qui vient de croquer l'une des poires de la nature morte. La musique, quant à elle, se déploie harmonieusement dans l'espace de la page, sous la forme de notations et de symboles musicaux accompagnant le texte poétique, à la manière d'une partition. A la fin du chant, poésie et musique se fondent, pour dessiner un calligramme en forme de guitare, (en écho à celui de l'œil du peintre dans **Narcisse**) dont le texte suggère à merveille le ravissement esthétique du joueur de luth – quand « l'âme est emportée plus loin que l'âme » – :

*Alors, le temps n'est plus qu'une rosace de patience.*

Frappé par la justesse de l'observation d'Alfred Moir (cf. *calepin romain*), qui établit un parallèle entre l'esthétique de la nature morte et celle du haïku, le poète, poursuivant son hommage, imagine pour la **Corbeille de fruits** de Caravage, une délicieuse corbeille lyrique de 17 haïkus (comme les 17 syllabes du haïku). Ce chant tout empreint de grâce et de sensualité prolonge le chant précédent, avec, notamment, ses exquises correspondances entre le goût et l'ouïe :

*Salade de fruits/ des quatre saisons/ – Vivaldi en bouche !*

Mais on y retrouve aussi toute la fantaisie, parfois grinçante, des précédents recueils de haïkus :

*Avec les pépins/ de la vie,/ le soleil fait.../ des raisins confits.*

Ce verger des délices, qui, dans le premier haïku, invite à une gourmandise toute sensuelle :

*Voisine coquine/ viens vite au verger/ – un abricot brille !*

se clôt en beauté sur le chant de grâces d'un merle comblé par sa « cueillette gourmande » :

*Le fruitier pillé,/ un merle noir siffle/ son offrande musicale.*

Faute de voix picturale dans la **Corbeille de fruits**, le poète, à la fin du *calepin romain*, renoue, de façon tout à fait inattendue, avec le chant poétique, en se représentant en porte-voix du peintre, « appuyant l'oreille contre la *statue parlante* de Pasquino » (une sculpture antique très mutilée, au pied de laquelle, le peintre serait venu s'assoupir, après une rixe et devant laquelle l'auteur s'est fait photographe), afin de rapporter « les dix-sept *pointes* de Caravage » – cet « art de la *pointe* » annoncé, dès le prélude par la Diseuse de bonne aventure. Heureuse mise en fiction qui permet de condenser la vision audacieuse du grand peintre baroque, sous la forme d'un manifeste en 17 vers fulgurants (en écho aux 17 haïkus) : les 17 *pointes* de Cara(ts) ou 17 *pointes* de diamant ! Arrêtons-nous, à titre d'exemple, sur deux vers particulièrement percutants de justesse . Tout d'abord, ce premier vers qui souligne bien la dimension provocatrice de ce peintre qui aimait tant à bousculer les frontières entre le profane et le sacré (cf. supra : le **Jeune saint-Jean-Baptiste au bélier**) :

*Un pied dans la rue bordelière et l'autre dans la Légende dorée – en témoin oculaire de l'invisible...*

et cet autre vers, tout aussi éloquent, qui montre de façon saisissante, à coup d'images hyperboliques, culminant en un néologisme éclatant, l'audace subversive de ce puissant coloriste qui a révolutionné la peinture :

*J'ai coupé vos paupières cousues d'illusions et d'images pieuses pour que la chaux vive de la couleur vous caravage de ferveur.*

Le tableau suivant de **Madeleine en extase**, « d'une grâce renversante », vient illustrer de façon magistrale le chant-manifeste du peintre qui n'aspire qu' « à la seule gloire de la couleur (sous-titre du **Cantique de Caravage**) » » (Bellori), comme en témoigne ce « rouge de grenadier en pleine floraison » qui éclate dans « la nuit luministe » qui « prend » la sainte « par l'épaule ». La voix picturale de **Madeleine en extase** rappelle celle de **saint François d'Assise recevant les stigmates**, mais en mode majeur. Le chant du ravissement mystique de la sainte, « couchée sous Dieu », apparaît bel et bien comme une reprise flamboyante de l'humble chant du Poverello, modeste « litière de Dieu ». Ainsi alors que le stigmatisé ne ressent qu' « une « note d'ardente

déchirure/ au flanc droit », Madeleine en extase brûle intérieurement de tout son être – elle « s'enflamme/ mieux que chaume/ et sarment » et « fon(d) dans l'Incendie spirituel ».

\*

**Acte III : octobre, novembre décembre.** Les deux premiers chants éclairés d'une lumière automnale déclinante, préparent paradoxalement, de façon symbolique, le retour lumineux de « l'Espérance », annoncée par la Nativité du Christ qui coïncide approximativement avec le solstice d'hiver.

Dans l'**Autoportrait en Bacchus malade**, nous retrouvons le motif de la nature morte des fruits de saison, déjà présent dans **Le Joueur de luth** et surtout dans la **Corbeille de fruits**. Mais la tonalité du chant a bien changé : la sensualité gourmande du chant estival a laissé place à la mélancolie amère d'un chant automnal qu'éclaire une « lumière/ livide comme une chlorose ». La voix du peintre en Bacchus souffrant, qui, dans le miroir, découvre sa « mauvaise mine » d'anémié, se fait sarcastique. Les fruits, autrefois si tentants, ne sont plus guère appétissants :

*Cette grappe de raisin, /un peu gâtée /.../ pas même bonne pour les Alcooliques Anonymes/ et ces râpeuses pêches de vigne/.../ suffisent amplement*

à un appétit défaillant qui, ayant perdu jusqu'au goût de vivre, accueille la mort salvatrice, le sourire aux lèvres :

*De mes lèvres de moût,/ je souris au vide/ reposant.*

Dans la voix du peintre en Bacchus souffrant, le lecteur de *L'Été en morceaux* reconnaîtra aisément la voix du poète *patient*, « à l'école de ce lierre opiniâtre » qui orne la chevelure du peintre de sa « couronne végétale ». Avec la mort pour horizon, le chant se fait, paradoxalement, de plus en plus souriant : la concession perpétuelle du cimetière offre finalement une vue inattendue sur les plaisirs de l'enfance retrouvée :

*Ah ! enfin,/ la chambre seule/ pour sieste perpétuelle,/.../ avec vue/ – par dessus la clôture – sur la parcelle étroite de mon enfance/ mais terroir d'abondance !*

Retrouvant cette enfance « couronnée d'insouciance santé », le chant redevient estival, rayonnant de sensualité gourmande, dans l'évocation de « cet *Après-midi d'un faune* sans bornes, » où l'enfant « (s)e gorgeai(t) de soleil liquoreux », et « cherchai(t) au fond du fruitier/ interdit,/ la Bête capiteuse ». Miracle de la lumière retrouvée du paradis de l'enfance, miracle de la poésie – « cette lampe parlante/.../ cette lampe grondante et perpétuelle. » !

Le chant suivant de l'**Incrédulité de saint Thomas**, situé en « Novembre,/ mois des brouillards et des morts charbonneux », nous plonge dans la nuit du doute et du tâtonnement – celle de l'incrédule qui « tâtonne dans le noir/ où le mystère s'amasse/ ainsi qu'un deuil de houille. » –, nuit opaque d'où finit par jaillir, comme par « miracle », la lumière d'une révélation :

*Soudain, un coin du voile se déchire/.../ pour révéler/ aux sens écarquillés/ l'insoutenable clarté des signes/ à vif.*

Une véritable illumination : la vérité s'impose à la vitesse de l'éclair, comme une évidence absolue. C'est celle de Thomas, l'incrédule qui pour croire a besoin de voir et de toucher. Ainsi il « allonge l'index/ vers ce digicode de chair/ qui ouvre sur... » la vérité du Christ ressuscité. Cette métaphore audacieuse évoquant la plaie ouverte au flanc du Christ – « l'insoutenable clarté des signes/ à vif » – est matérialisée dans un calligramme suggestif : un losange noir entouré de cinq mots disposés en étoile, correspondant aux cinq « sens écarquillés ». A l'illumination de saint Thomas (rappelée aussi par celle du « radiant souper d'Emmaüs »), répond, dans le *calepin romain* l'illumination du poète voyageur, qui, face à la stèle de la Tor di Nona lui rappelant « l'arête de marbre de *La Mise au tombeau* » du peintre, « ressen(t) soudain la *présence* térébrante de Caravage », avec la violence-éclair « d'une ponction de moelle osseuse, en pleine poitrine ».

Notons enfin que ce tableau de l'**Incrédulité de saint Thomas** où l'on voit tous les regards (du Christ, de saint Thomas et des deux autres disciples) converger vers l'index de l'incrédule,

enfoncé dans la plaie ouverte au flanc du Christ, rime, si l'on peut dire, parfaitement avec le tableau de la **Vocation de saint Matthieu** où les regards de Matthieu et de ses compagnons convergent vers l'index indicateur du Christ.

En décembre, la voix picturale de Joseph, dans le **Repos pendant la fuite en Égypte**, donne à « voir le miracle musical » du petit concert radieux, donné par « l'Ange (qui) joue/.../ le *Cantique des cantiques*/ sur sa viole ruisselante/ de solstice et de chandelles », plus précisément un motet flamand s'inspirant du *Cantique des cantiques* (cf. *calepin romain*) – qu'on entend d'ailleurs « en basse continue » tout au long du recueil, dans le *calepin romain*. Ainsi le chant *poésique* qui insère dans le texte le début de la partition, magnifie moins la Nativité que cette « partition (que) tien(t) » pieusement Joseph sur le tableau, tel

*un vitrail acoustique/ allumé d'un solfège/ plus léger que la neige/ aux cent copeaux d'archange.*

Cette admirable métaphore filée, par un jeu de correspondances entre la vue et l'ouïe d'abord (entre couleurs et notes de musique), puis, entre la vue et le toucher (entre flocons de neige et plumes d'archange), exprime, avec bonheur, l'éblouissante beauté et l'indicible douceur de ce divin concert, qui suscite le même ravissement esthétique que celui du **Joueur de luth** :

*Le paradis a sûrement/ l'allongement lumineux/ d'un point d'orgue qui étire les âmes.*

Ces deux tableaux majeurs, situés au milieu (juillet) et à la fin de l'année (décembre) s'accordent si bien en *poésique* qu'ils ont été choisis par l'auteur, pour illustrer la première et la quatrième de couverture du **Cantique de Caravage**.

« Le miracle musical » de ce dernier chant est bel et bien le « lumineux point d'orgue » de ce dernier acte – et de l'année écoulée.

\*

**Finale : janvier.** Le Nouvel An ou « l'heure éternelle » du *Cantique*.

Le chant de la **Décollation de saint Jean-Baptiste**, qui « s'achève par un coup/ de *miséricorde*/ sur la veine jugulaire » du saint, marque tout à la fois, la fin de « la leçon des Ténèbres », – allusion probable à l'office nocturne des matines – et le retour de la lumière de l'aube, « à l'heure du rouge-gorge ». Celle-ci « est aussi/ l'heure éternelle/ d'entonner les matines ». Ne serait-ce pas l'heure rituelle du **Cantique**, celle du *calendrier perpétuel*, qui, comme la fin du chant des matines, situé juste à la croisée de la nuit et du jour, célèbre, tout au long du recueil, le miracle sans cesse renouvelé de l'apparition du clair-obscur qui, à chaque chant, fait jaillir lumière, formes et couleurs de « la nuit luministe » ? C'est effectivement ce qui est offert, une nouvelle fois, au lecteur, quand « s'achève » « la leçon des Ténèbres », à la fin du chant du « DÉ-COL-LÉ » :

*Et bientôt mon sang/ se retrouve pris/ par enchantement/ dans l'allègre migration des couleurs.*

C'était déjà la même magie qui opérait dès la fin du premier chant de janvier, avec la voix picturale de **Saint Jérôme écrivant**, qui annonçait, presque dans les mêmes termes, cette même joie inédite qu'apporte le clair-obscur, en rendant si bien « gloire (à) la couleur » :

*Et quand la nuit litanique/ a fini son office de lucernaire/ mon sang se retrouve pris/ au cœur/ de l'allègre migration des couleurs.*

Le chant final, en reprenant ainsi le chant d'ouverture, amorce l'éternel retour du chant pictural, conformément au *calendrier perpétuel* du **Cantique de Caravage**. Voilà pourquoi la signature finale « en lettres écarlates », qui réitère le geste du peintre qui l'avait tracée sur le tableau avec le sang du martyr (la « signature de sang » qu'annonçait **La Diseuse de bonne aventure**), ne peut-être que « suspendue », comme le geste initial de la main de **Saint Jérôme écrivant**, « suspendue/ à l'appel au chant », plus précisément, au retour du chant, à « l'heure éternelle », « entre la nuit et le jour », l'heure des matines, l'heure du clair-obscur, bref, l'heure rituelle du **Cantique**.

Enfin, le très bref épilogue. Une ultime note de fantaisie, dans un recueil – « entre sacré et profane » – qui en compte bien d'autres : le « DÉ-COL-LÉ »

(s)e lève/ et la tête sous le bras/ repar(t)/ pour mille ans – dernier carat<sup>1</sup> !

Dérision de « l'heure éternelle » et du « calendrier perpétuel » ; dernière limite avant fermeture du recueil ! Peut-être ? Quant au jeu de mots sur le « dernier carat », il appelle aussi d'autres interprétations, comme nous y invite l'auteur dans les pages finales du *calepin romain*. Si l'on rapproche le surnom familial du peintre, *Cara*, de l'homophone grec *kara*, ce « dernier carat » pourrait être aussi bien le dernier Cara, c'est-à-dire le dernier tableau du *Cantique* que la dernière tête décapitée, peinte par Caravage... Et si le « dernier carat » était la dernière *pointe* de diamant, décochée par le peintre : la note finale du *Cantique* qui s'allonge en un point d'orgue poésique :

*La peinture au fer rouge .....fait notre ombre plus longue....*

Ultime écho de la note rouge de l'incipit.

\*

La présence, dans ces treize chants du *Cantique*, d'indices saisonniers ou parfois liturgiques, tout comme d'ailleurs leur absence éloquente (notamment dans le prélude), oriente le lecteur vers une structure tripartite qui caractériserait la forme de l'oratorio au XVII<sup>e</sup> siècle : trois actes précédés d'un prélude. Mais la forme du *calendrier perpétuel* qui se clôt sur un finale ouvert, incite le lecteur à entrevoir, au-delà de cet ordre linéaire (qui est aussi celui du *calepin romain*), un ordre cyclique – celui du retour régulier du chant liturgique. Ainsi le *Cantique de Caravage* est bel et bien ce « libre oratorio » qui donne à voir et à entendre cette saisissante dramaturgie de l'ombre et de la lumière, née du clair-obscur et célébrée, de façon plus ou moins explicite, comme un rituel, à chaque chant, dans ce « réciter-chanter que réclame la *poésique* » (voir les modulations du chant suggérées peut-être par les changements de police de caractères), à l'instar des « méditations en musique », si chères au joyeux mystique qu'était Philippe Neri, fondateur de l'ordre des Oratoriens (milieu proche de certains commanditaires de Caravage) et père de l'oratorio.

Après la belle approche *poésique* de la veine japonisante du peintre et dessinateur Henri de Toulouse-Lautrec dans *La Saison qui danse*, le *Cantique de Caravage* s'impose véritablement comme une œuvre magistrale de *poésique* picturale, qui trouve probablement sa source lointaine dans ces vers de la modeste et déjà remarquable *Chanterelle. Hommage à sainte Cécile*, la patronne des musiciens :

*Madame sainte Cécile,/ patronne des voix caravagées de ferveur.*

**Hubert Bricaud, février 2020**

1. Notons la dernière apparition de Cara, dans le *calepin romain*, avec la reproduction du portrait mural réalisé par le graffeur romain, Aldilà Della Vita # 99, le bien nommé, (littéralement *Au-delà de la vie*), qui a choisi, pour pseudonyme d'artiste, la traduction italienne d'un titre de film de Scorsese : en français, *A tombeau ouvert* et en québécois : *Ressusciter les morts* !!!

